

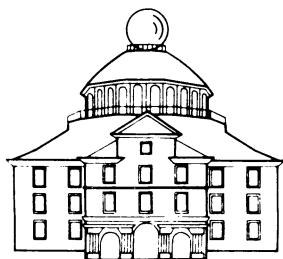
# WOLFENBÜTTELER FORSCHUNGEN

---

Die Alchemie  
in der europäischen Kultur- und  
Wissenschaftsgeschichte

Herausgegeben von Christoph Meinel

SONDERDRUCK



---

BAND 32



# INHALT

Christoph Meinel: Einführung .....	7
Harry J. Sheppard: European Alchemy in the Context of a Universal Definition .....	13
Hartmut Broszinski: Die Katalogisierung der Kasseler alchemistischen Handschriften. Ein Bericht .....	19
Barbara Obrist: Die Alchemie in der mittelalterlichen Gesellschaft ..	33
Karl Hoheisel: Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nichtchristlicher Heilsweg .....	61
Peter Morys: Leonhard Thurneissers <i>De transmutatione veneris in solem</i> .....	85
Jost Weyer: Graf Wolfgang II. von Hohenlohe (1546–1610) und die Alchemie – Ein Arbeitsbericht .....	99
Claus Priesner: Johann Thoelde und die Schriften des Basilius Valentinus	107
Joachim Telle: Zum „Filius Sendivogii“ Johann Hartprecht .....	119
Betty J. T. Dobbs: Alchemische Kosmogonie und arianische Theologie bei Isaac Newton .....	137
Marielene Putscher: Das <i>Buch der heiligen Dreifaltigkeit</i> und seine Bilder in Handschriften des 15. Jahrhunderts .....	151
Achim Aurnhammer: Zum Hermaphroditen in der Sinnbildkunst der Alchemisten .....	179
Christoph Meinel: Alchemie und Musik .....	201
Wolf-Dieter Müller-Jahncke und Joachim Telle: Numismatik und Alchemie. Mitteilungen zu Münzen und Medaillen des 17. und 18. Jahrhunderts .....	229
Robert Halleux: L'alchimiste et l'essayeur .....	277
Lothar Suhling: „Philosophisches“ in der frühneuzeitlichen Berg- und Hüttenkunde – Metallogenese und Transmutation aus der Sicht montanistischen Erfahrungswissens .....	293
Gad Freudenthal: Die elektrische Anziehung im 17. Jahrhundert zwischen korpuskularer und alchemischer Deutung .....	315
Herwig Buntz: Alchemie und Aufklärung: Die Diskussion in der Zeitschrift <i>Pernassus Boicus</i> (1722–1740) .....	327
Personenregister .....	345
Verzeichnis der Autoren und Teilnehmer .....	355



Alchemie und Musik

*Die Problemstellung*

Folgt man einigen jüngeren Darstellungen zur Geschichte der Alchemie, so kann der Eindruck entstehen, Musik habe im Leben des Alchemisten, ja sogar bei der Arbeit im Laboratorium, eine gewichtige Rolle gespielt, deren Funktion und Bedeutung uns freilich nicht mehr bekannt ist. So schreibt Allison Coudert noch 1980, "it seems that some alchemists either played music, or hired others to play, as they worked on the philosopher's stone", und ist gar der Ansicht, "music played an important part in alchemical theory"<sup>1</sup>. Dabei kann sie sich nicht nur auf John Read berufen, dessen *Prelude to Chemistry* dem "musikalischen Alchemisten" Michael Maier ein ganzes Kapitel samt Notenanhang widmet<sup>2</sup>, sondern auch auf bildliche Zeugnisse, die eine Verbindung von praktischer Musik und hermetischer Kunst herzustellen scheinen. Das eindrucksvollste dieser Beispiele ist zweifellos der bekannte Kupferstich des Architektur- und Ornamentzeichners Hans Vredeman de Vries, den Peter van der Doort 1595 in Hamburg für Heinrich Khunraths *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* gestochen hat<sup>3</sup>. Zwischen Oratorium und Laboratorium, genau im Zentrum des allegorischen Inter-

1 Allison Coudert: *Alchemy: The Philosopher's Stone*, London/Sydney 1980, S.56 und 92; derartige Zusammenhänge nicht ausschließend auch Joachim Telle: *Der Alchemist im Rosengarten*, in: *Euphorion* 71 (1977), S.283-305, bes. S.295-296. So auch noch im kürzlich erschienenen Katalog von Jacques van Lennep: *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles 1984, S.171: "L'alchimiste poursuivait ses expériences non seulement en invoquant le secours de Dieu mais en pratiquant la musique."

2 John Read: *Prelude to Chemistry. An Outline of Alchemy, its Literature and Relationships*, London 1936, chap. 6, S.212-254, vgl. auch S.281-288.

3 Heinrich Khunrath: *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, [Hamburg ?] 1595 (Expl. Duveen, 319). Reproduktionen dieser Tafel sind Legion, z.B. Emil Ernst Ploss, Heinz Roosen-Runge, Heinrich Schipperges und Herwig Buntz: *Alchimia. Ideologie und Technologie*, München 1970, S.120; H.M.E. de Jong: *Michael Maier's Atalanta Fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leiden 1969 (*Janus Suppléments*, Bd. VIII), Fig. 82. Die Vermutung von G.F. Hartlaub: *Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie*, München 1959 (*Bibliothek des Germanischen National-Museums*, Bd. 12), S.50, es handele sich dabei um die Wiedergabe eines verschollenen Gemäldes oder Wandbildes, beruht augenscheinlich auf Datierungsfehlern; sowohl Hans Vredeman de Vries (1527-1604/23) als auch Peter [in der Platte "Paullus"] van der Doort waren um 1595 in Hamburg tätig.

ieurs, steht der Arbeitstisch des Alchemisten, bedeckt von allerhand Gerät. Neben Waage, Schmelztiegeln, Mörser und Schreibutensilien finden sich hier, dem Betrachter unmittelbar zugewandt, auch zwei Lauten, Harfe und Viola. Auf dem herabhängenden Tischtuch liest man, fast als sei eben dies die zentrale Botschaft des Bildes, den Satz: *Musica sancta, tristitiae spirituumque malignorum fuga, quia spiritus Jehova libenter psallit in corde gaudio pio perfuso.*

Eine fast wörtliche Wiederaufnahme dieses Gedankens bietet ein Kupferstich von Jacques de Senlecque dar, der, vom Verleger wohl eigens für die französische Übersetzung einer Basilius-Valentinus-Schrift entworfen, ältere Bildelemente neu kombiniert (s. Abb. 1)<sup>4</sup>: Hermes Trismegistos, eine Armillarsphäre als Sinnbild des Makrokosmos in der Hand, überwacht eine Destillation. Daneben sieben Syrinx- oder Orgelpfeifen mit den Planetensymbolen – das Signet von Senlecque<sup>5</sup> – und ein Streichinstrument mit sieben eigens bezifferten Saiten. Die Beischrift *Harmonia sancta spirituum malignorum fuga seu Saturnali intemperiei Medicina est* verweist auf den temperierenden, antimelancholischen Einfluß der Musik, dessen der Alchemist in besonderem Maße zu bedürfen schien. Darüberhinaus fand die Musik aber auch

4 Das Kupfer, das eine ganz ähnlich komponierte Darstellung des Basilius Valentinus flankiert (zusammen 71 x 81 mm), vgl. die Abbildung in Lennep: Alchimie (s. Anm. 1), S.171, war von dem Pariser Verleger Jacques de Senlecque [oder Sanlecque] der ersten Ausgabe dieser Übersetzung beigegeben worden: Basile Valentin: Révélation des mystères des teintures essentielles des sept métaux, Paris: J. de Senlecque und J. Henault 1645 (Expl. Duveen, 47). Es findet sich wieder in den Ausgaben Paris 1646 und 1668 (Expl. BStB München) sowie in Jean Brouaut: Traité de l'eau de vie ou anatomie théorique et pratique du vin, Paris: J. de Senlecque und I. Henault 1646 (Expl. Duveen, 102; Reprint Paris 1977). Den ikonographischen Nachweis verdanke ich Joachim Telle. Der Typus des Hermes mit Armillarsphäre und Sonne erscheint fast identisch bei Daniel Stoltzius von Stoltzenberg: Chymisches Lustgärtlein, Frankfurt 1624 (Reprint Darmstadt 1964), Fig. XVI, und geht zurück auf Matthäus Merians Stich in Michael Maier: Symbola Aureae Mensae duodecim Nationum, Frankfurt: L. Iennis 1617, S.5 (Expl. SUB Hamburg).

5 In der Vorrede des Druckers an den Leser der genannten Basilius-Valentinus-Schrift (s. Anm. 4, S.Aiiij<sup>v</sup>-Bijj) sowie im zweiten Teil von Brouauts Traité (s. Anm. 4) findet sich eine eingehende Erklärung dieses typographischen "écusson hermétique", in der Senlecques eigenwillige numerologische Spekulationen dem "curieux lecteur méditatif" einen Mercurius-Hermes als den Erfinder der Musik gemeinsam mit Basilius Valentinus als Dirigenten eines von Clavecin und siebensaitiger Basse de Viole angeführten west-östlichen Doppelkonzertes vorstellt. Dabei bezeichnete "musica" für den Drucker Senlecque nicht nur die Abfolge von Tönen, sondern auch die "relations et justifications exactes de caractères et planches d'une belle et correcte impression" (S.Bij<sup>v</sup>); vgl. dazu François Secret: Littérature et alchimie au XVII<sup>e</sup> siècle: 'L'écusson harmonique' de Jacques Sanlecque, in: Studi Francesi 16 (1972), S.338-436.

deshalb in die Bildwelt der Alchemie Eingang, weil sie im Phänomen der Resonanz von Klangkörpern einen empirischen Beleg für die Manifestation sympathetischer Wirkungen in der Natur lieferte<sup>6</sup>.

Als Analogon und Metapher tauchen musiktheoretische Überlegungen im alchemischen Schrifttum relativ früh auf. Zu Anfang des zweiten Buches von *De Magna et Sacra Arte* aus dem 7. Jahrhundert verwies Stephanos von Alexandria im Sinne der pythagoräischen Zahlentheorie auf die Einheit, die Eins, als Grundelement sämtlicher Zahlen und verglich die mathematische Relation von Einheit und Vielfalt mit den Melodien des Orpheus, die sich gleichfalls als Widerhall der entsprechenden harmonischen Elementarbewegungen auffassen ließen<sup>7</sup>. Musik wird so zum Gleichnis und Modell für das Verhältnis der wenigen, diskreten Elemente zur Vielzahl der natürlichen Stoffe und Umwandlungsprozesse. In einer Pseudo-Zosimos-Stelle aus der gleichen Zeit, die an neupythagoräische Musiktheorien des 1. Jahrhunderts anknüpfte und zugleich alchemistisches Traditionsgut kompilierte, werden die vier Elemente, die das philosophische Ei ausmachen, den vier Tönen des Tetrachords verglichen. Aus jeweils dreimal zwei fallenden Viertonreihen ergeben sich nämlich die drei Haupttonarten und entsprechend auch die sechs Nebentonarten des griechischen Tonsystems und somit die Skalen aller

6 Vgl. das Frontispiz des *Theatrum Sympatheticum*, Nürnberg 1660, identisch mit der Tafel in *Theatrum Sympatheticum Auctum*, Nürnberg 1662, S.125; reproduziert in Allen G. Debus: *The Chemical Philosophy. Paracelsian Science and Medicine in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 2 Bde., New York 1977, S.105. Weitere bildliche Belege bietet das *Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum*, Frankfurt/M.: H. a Sande 1677/78 (Reprint Graz 1970): Der Kupferstich-Rahmen des Vortitels, nach M. Merian der Frankfurter Erstaussgabe von 1625, zeigt in der obersten Kartusche eine Musikantengruppe mit dem leierspielenden Sol in der Mitte. Das allegorische Frontispiz des gleichen Werkes mit dem unterirdischen 'Chor' der sieben Metalle ist ikonographisch verwandt mit der Gruppe um den harfenspielenden Sol aus Stoltzius: *Lustgärtlein* (s. Anm. 5), Fig. L. Auffällig ist, daß der biblische Schmied Tubalkain (Gen. 4, 22), den Olaus Borrichius: *De ortu et progressu chemiae*, Kopenhagen 1668, S.9 (Expl. UB Marburg), als Ahnherren der Chemie reklamiert, und der im Mittelalter nach der pythagoräischen Schmiedelegende als Erfinder der Musik galt und diese in häufiger bildlicher Darstellung allegorisch vertritt, für eine Verknüpfung von Alchemie und pythagoräischer Musiktradition m. W. nicht in Anspruch genommen wurde; vgl. auch Barbara Münxelhaus: *Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoräischen Musiktheorie als quadrivieraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*, Bonn-Bad Godesberg 1976 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 19), bes. S.46-50.

7 F. Sherwood Taylor: *The Alchemical Works of Stephanos of Alexandria*, in: *Ambix* 1 (1937), S.116-139; zum analogischen Aspekt der Musik in Antike und Mittelalter vgl. bes. Jamie Croy Kassler: *Music as a Model in Early Science*, in: *History of Science* 20 (1982), S.103-139; für die Einflüsse der platonischen Zahlentheorie auf die byzantinische Alchemie vgl. noch Michael Stephanídes: *Μουσική καὶ χρυσοποιία κατὰ τοὺς Βυζαντινοὺς χυμειτὰς*, in: *Επετηρὶς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 4 (1927), S.39-45.

möglichen Melodien. Ebenso, wie der Musiker seine Komposition harmonisch aus Tetrachorden zusammenfüge, empfiehlt der Text dem Alchemisten, die einzelnen Stufen des alchemischen Werkes zu verbinden<sup>8</sup>. Egon Wellesz hat freilich zeigen können, daß der Verfasser weder mit der Musiktheorie noch mit der praktischen Musik seiner Zeit hinreichend vertraut war und es ihm bloß darum ging, die wesensmäßige Einheit von alchemischem Prozeß und kosmischer Harmonie in der Sprache pythagoräischer Lehre auszusagen<sup>9</sup>.

In genau der gleichen Tradition steht auch jene bekannte Stelle aus Thomas Nortons *Ordinal of Alchemy* aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, die explizit den Rat erteilt, zur Herstellung der Tinktur die Elemente "grammatically", "rhetorically", "arithmetically" und schließlich auch "musically" zu verbinden:

Ioyne your elementis Musicallye,  
for ij causis: one is for melodye  
whiche theire accordis wil make to your mynde  
The trewe effecte when that ye shalle fynde;  
And al-so for like as Dyapason,  
with diapente & with diatesseron,  
with ypate ypaton & lekanos Mused,  
with accordis which in musike be vsed,  
with theire proporcions cawsen Armonye,  
Moch like proporcions be in Alchymye,  
As for the grete nombres actuale;  
But for the secrete nombres intellectuall...<sup>10</sup>

Hat Musik demnach wirklich eine Rolle im Laboratorium gespielt, oder war sie doch bloß Allegorie und Modell des hermetischen Werks, das, wie hier bei Norton, als Inbegriff der *artes liberales* erschien, wobei dann freilich die Musik nicht fehlen durfte<sup>11</sup>? Galt die Aufmerksamkeit des Adepten, der die makrokosmische Bestimmung einer *musica mundana*, der Harmonie der Sphären, in der Materie zu verwirklichen suchte, neben Farbe und Beschaf-

8 Egon Wellesz: Music in the Treatises of Greek Gnostics and Alchemists, in: *Ambix* 4 (1951), S.145-158, bes. S.154-156; vgl. die entsprechenden Texte in M. Berthelot und M. Ch.-Em. Ruelle: *Collection des anciens alchimistes grecs*, Paris 1888 (Reprint London 1963), Teil III, S.219 und S.433-441.

9 Wellesz: Music (s. Anm. 8), S.157-158. Für eine ähnliche Analogisierung von Transmutation und Musik in mittelalterlichen alchemischen Texten unter stoisch-christlichem Einfluß s. Barbara Obrist: *Les débuts de l'imagerie alchimique*, Paris 1982, S.233-234.

10 Thomas Norton's *Ordinal of Alchemy*. Hrsg. von John Reidy, London/Oxford/New York 1975 (Early English Text Society, No. 272), S.53, vers. 1659-1670; vgl. dazu Read: *Prelude* (s. Anm. 3), S.250-251.

11 Siehe auch die Einbeziehung der Musik in die *artes liberales* bei Michael Maier: *Atalanta Fugiens, hoc est Emblemata nova de Secretis Naturae Chymica*, Oppenheim: J.Th. de Bry 1618 (Expl. SUB Hamburg; Reprint mit einem Nachwort von Lucas Heinrich Wüthrich, Kassel/Basel 1964), *Discursus I*, S.14.



fenheit des Stoffes, an dem er arbeitete, am Ende auch den klingenden Harmonien einer *musica instrumentalis*, um in der *musica humana*, der eigenen leib-seelischen Harmonie, mikrokosmische Entsprechung und letztes Ziel zu finden? So jedenfalls sehen es gewisse, mehr Carl Gustav Jung als den alchemischen Texten verpflichtete Versuche, auf psychologischer Grundlage die wesensmäßige Einheit von Musik und Alchemie zu erweisen<sup>12</sup>.

Aus den Quellen und der Sekundärliteratur lassen sich, nimmt man neuere esoterische Mystifikationen aus, keine historischen Belege dafür erbringen, daß Musiktheorie oder Musizierpraxis im Leben des Alchemisten oder in der Theorie seiner Kunst einen nennenswerten Raum eingenommen hätten. Die Indices des *Theatrum Chemicum* weisen unter dem Stichwort "musica" nur einen einzigen, kurzen Abschnitt aus dem *Aureum Vellus* des Wilhelm von Mennens (1604) nach, wo indes bloß antike Belegstellen für die therapeutische Wirkung von Musik als *remedium spirituale* zusammengestellt sind<sup>13</sup>. Die Frage nach Musik und Alchemie ließe sich daher als historisch irrelevant abtun, gäbe es nicht einige wenige Beispiele von Kompositionen, denen in der Tat Texte alchemischen Inhalts zugrunde liegen. Dieser Befund ist insofern bemerkenswert, als weder die lange pythagoräisch-mathematische Tradition<sup>14</sup> noch die in dieser Hinsicht gut untersuchte medizinische Tradition<sup>15</sup> etwas Vergleichbares aufzuweisen haben. Lediglich die Musiktheorie der Renaissance-Magie scheint hier eine Ausnahme zu machen<sup>16</sup>. Die Sonderstellung 'alchemistischer Musik' rechtfertigt daher, nach ihrer Herkunft und nach ihrem Wesen zu fragen.

12 So in tiefenpsychologischer Deutung mit sehr weitreichenden Schlußfolgerungen vor allem Hildemarie Streich: Musikalische und psychologische Entsprechungen in der Atalanta Fugiens von Michael Maier, in: *Eranos Jahrbuch* 1973 42 (1975), S.361-426; und dies.: Musik, Alchemie und Psychologie, in: *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*, Bd. XV: Transzendenz, Imagination und Kreativität. Hrsg. von Gion Condrau, Zürich 1979, S.1117-1124.

13 Guilelmus Mennens: *Aurei Velleris libri tres*, in: *Theatrum Chemicum*, Bd. V, Straßburg 1660 (Reprint Torino 1981), S.240-428, hier S.358-359.

14 Vgl. etwa Rudolf Haase: *Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus*, Wien 1969 (Publikationen der Wiener Musikakademie, Bd. 3); D.P. Walker: *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London/Leiden 1978 (*Studies of the Warburg Institute*, Bd. 37). Den Herren Professoren R. Haase, Wien, und H.F. Cohen, Twente, verdanke ich bereitwillig gewährte Auskunft.

15 Hier besonders Werner Friedrich Kümmel: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg/München 1977 (*Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, Bd. 2).

16 D.P. Walker: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London 1958 (*Studies of the Warburg Institute*, Bd. 22), bes. S.19-20, 137-138.

Die ältesten Wurzeln liegen zweifellos im archaischen Denken, das Musik wie Sprache mit magischen Vorstellungen verband<sup>17</sup>. Im Kult hat sich der Gesang als überhöhte Sprachform bis heute bewahrt. Als Restbestände eines archaischen, magisch-spekulativen Denksystems hat Wellesz die in griechischen Zauberpapyri überlieferten Vokalfolgen identifiziert, die aufgrund ihrer Notation sowohl Ton- als auch Zahlenwerte bezeichnen und den Planeten und Himmelssphären zugeordnet waren<sup>18</sup>. Andere Musikhistoriker haben die Entstehung der Musik in Arbeitsrhythmus und Arbeitsruf der Frühzeit lokalisieren wollen<sup>19</sup>, und wir wissen von japanischen Schmieden, denen die Abfolge ritueller Rezitationen das Zeitmaß für die Folge und Dauer bestimmter, wiederkehrender Arbeitsgänge vorgab<sup>20</sup>. Ob sich die Spuren solcher archaischen Berufsbräuche bis in die historische Zeit der Alchemie verfolgen lassen, dürfte indes zweifelhaft sein.

Für die abendländische Musiktheorie war bis ins 17. Jahrhundert hinein die platonisch-pythagoräische Auffassung maßgebend, nach der das Wesen des Seins in harmonischen Proportionen begriffen liegt, wie sie sich durch ganzzahlige Längenverhältnisse schwingender Saiten darstellen lassen. Derartige Vorstellungen beherrschten die Musiktheorie des Mittelalters bis um 1200, nicht zuletzt dank der Systematisierung, die diese Lehre durch Boethius erfahren hatte. Dabei wurde insbesondere der Harmoniegedanke spekulativ erweitert. Mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie gehörte Musiktheorie - nicht freilich die musikalische Praxis! - im Quadrivium zum festen Bildungsgut. In der Renaissance gewann dann die platonisch-pythagoräische Tradition erneut an Bedeutung für die *musica scientia* und erreichte mit Robert Fludd, Johannes Kepler und Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert ihren Kulminationspunkt<sup>21</sup>, ohne aber eine eigene Kompositionslehre oder

17 Vgl. Karl H. Wörner: *Geschichte der Musik*, 4. Aufl., Göttingen 1965, S.17-23; Jules Combarieu: *Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence, et sa fonction dans les sociétés*, Paris 1909 (Reprint Genève 1972); sowie, mit Vorbehalten, Fritz Stege: *Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik der Musik*, Münster 1925. Liedhafte Formen alchemischer Dichtung, die mit ihrer Bezeichnung *Carmen* oder *Cantilena* an ihre Herkunft aus der magischen Tradition erinnern, sind freilich in großer Zahl vorhanden, doch auch für das bekannteste Beispiel, George Ripleys vielfach überlieferte *Cantilena* (*En philosophantium hac in cantilena...*), ist mir eine Vertonung nicht bekannt.

18 Wellesz: *Music* (s. Anm. 8), S.146-153.

19 Bes. Karl Bücher: *Arbeit und Rhythmus* [1896], 6. Aufl., Leipzig 1924.

20 Nina Gockerell: *Zeitmessung ohne Uhr*, in: *Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550-1650*. Hrsg. von Klaus Maurice und Otto Mayr, München/Berlin 1980, S.133-145, hier S.144; vgl. dazu auch Mircea Eliade: *Schmiede und Alchemisten*, Stuttgart [1960], S.117.

21 Vgl. Claude V. Palisca: *Scientific Empiricism in Musical Thought*, in: *Seventeenth Century Science and the Arts*. Hrsg. von Hedley Howell Rhys, Princeton, N.J. 1961, S.91-137; Peter J. Ammann: *The Musical Theory and Philosophy of Robert*

gar spezifische Musikwerke hervorzubringen; denn Musiktheorie und praktische Musikausübung waren noch immer weitgehend getrennte Bereiche. Recht verbreitet waren hingegen numerologische und kosmologische Spekulationen über musikalisch-harmonische Verhältnisse zwischen den vier Elementen oder den Metallen, die aber, wie schon in der Antike, bloß metaphorisch oder modellhaft-analog gedacht waren und in keinem einzigen mir bekannten Fall auch nur ansatzweise zu einer wirklichen Materielehre oder gar zu einer Theorie des alchemischen Prozesses ausgebaut worden sind. Am weitesten ging in dieser Hinsicht wohl Athanasius Kircher in seiner *Musurgia Universalis* von 1650, wenn er im 10. Buch, dem der Weltenharmonie gewidmeten *Liber Analogicus*, auf die knappen Ausführungen Fludds aufbauend, Gott einem Organisten verglich, der die Welt wie eine Orgel spielt, deren einzelne Register die Elemente, die Himmel etc. darstellen. Hier heißt es im *Canon III Chymicus*:

Quicunque in chymico negotio caute et cum desiderato effectu procedere voluerit, is ante omnia dissoni et consoni scientiam habere necesse est. Consistit autem hoc dissonum et consonum in hoc, ut quae mineralia sibi consona, quae dissona sint, quibus intermedijs ligentur, et in concordiam revocentur, cognoscas. [...] Verum harmonicum naturae exemplar, ut harmonicum effectum assequaris, in omnibus proponendum est.<sup>22</sup>

Ein Sondergebiet der antiken Musiktheorie, die Ethoslehre, entwickelte sich im Mittelalter und der frühen Neuzeit in Verbindung mit der Lehre von den menschlichen Konstitutionen und der Humoralpathologie zu der für die medizinische Diätetik wichtigen musikalischen Affektenlehre. Der saturnisch-melancholische Typus, zu dem man auch den Alchemisten rechnete, galt oft als besonders empfänglich für die psychosomatische Umstimmung durch Musik<sup>23</sup>. Auf eben diesen Aspekt im Leben des Alchemisten zielen auch die bildlichen Darstellungen, vom Saul-und-David-Motiv aus Hieronymus Brunschwigs *Liber de Arte Distulandi*<sup>24</sup> bis hin zu Khunraths Musikin-

Fludd, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), S.198-227; Walker: *Studies* (s. Anm. 14), sowie auch noch D.P. Walker: *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel/Basel 1949 (*Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Nr.5). Zur Übertragung musiktheoretischer Konzepte auf die Materielehre vgl. bes. die unbestimmt-abstrakten Ausführungen bei Robert Fludd: *Utriusque Cosmi Historia, Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, Bd. I, Oppenheim: J.Th. de Bry 1617 (Expl. HAB Wolfenbüttel), der zwar von einer *musica elementaris* (S.95-97) und den Intervallen der vier Elemente (S.98-99) spricht sowie das Verhältnis von chemischer *compositio* zur *dissolutio* mit dem von Harmonie und Dissonanz zu vergleichen sucht (S.103-104), davon in alchemischem Zusammenhang (S.70-71) aber keinen Gebrauch macht.

22 Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis seu Ars Magna Consoni et Dissoni*, 2 Bde., Rom 1650 (Expl. SUB Hamburg), Bd. II, S.396.

23 Vgl. Kümmel: *Musik* (s. Anm. 15), bes. S.287-306.

24 Reproduktion ebd., S.290, aus Hieronymus Brunschwig: *Liber de arte distulandi simplicia et composita*, Straßburg 1508, fol.z IIII<sup>r</sup>; vgl. Hartlaub: *Stein* (s. Anm. 4), S.37.

strumenten im Laboratorium/Oratorium. Doch im medizinischen Bereich blieb die therapeutische Anwendung von Musik unspezifisch: Eine speziell für den medizinisch-therapeutischen Gebrauch komponierte Musik ist nicht bekannt<sup>25</sup>.

Die mit der Renaissance einsetzende Rückwendung zur Antike und die vom *Corpus Hermeticum* genährte Überzeugung, in den Mythen der alten Völker seien, wenn auch in verhüllter Gestalt, die Elemente einer *prisca sapientia* bewahrt, dürften genügend Hinweise auf weitere Entsprechungen in den Traditionen von Musik und Alchemie geliefert haben. Ließ sich doch der ägyptische Hermes, der Stammvater der Alchemie, mit dem griechischen Gott verbinden, den die Homerischen Hymnen als den Erfinder des ersten Musikinstruments, der aus der Schildkröte gefertigten Leier, der Chelys, besingen. Lag es da so fern, die gleichfalls seinem Einfallreichtum zugeschriebene Syrinx, die schon in der Antike meist siebenrohrig dargestellt worden war, mit den Planeten- und Metallsymbolen zu versehen und Hermes damit zum Gewährsmann für die harmonikale Beziehung von kosmischer und Materiewelt zu machen (s. Abb. 1)? Von ähnlicher Bedeutung war die Gestalt des Orpheus, den Antike und Mittelalter als den eigentlichen Begründer der Musik ansahen. Orpheus war es, der den Zug der Argonauten, der immer wieder allegorisch auf die Alchemie gedeutet wurde, begleitet und zum Takt der Ruder die Kithara geschlagen hatte<sup>26</sup>. Die Alten hatten die magische Kraft seiner Musik gerühmt. Schon bei Euripides findet sich ein Element der Amphion-Sage auf Orpheus übertragen: Beim Spiel seiner Leier fügten sich Steine von selbst zum harmonischen Bau<sup>27</sup>. Der Orpheus-Stoff, dessen Erlösungsmotiv die Patristik typologisch auf Christus gedeutet hatte, war im allegorischen Musikdrama der Renaissance seit Polizianos *Fabula d'Orfeo* von 1472 auch musikalisch präsent<sup>28</sup>, und Marsilio Ficino hat gar

25 Kümmel: Musik (s. Anm. 15), S.387-388. Herrn Prof. Werner Kümmel, Mainz, verdanke ich diesbezügliche Hinweise.

26 Apollonios, *Argonautica* I, 540, in: Apollonius Rhodius: *The Argonautica* [gr./engl.]. Hrsg. von R.E. Seaton [1912], London/Cambridge, Mass. 1967 (Loeb Classical Library), S.40; dazu auch Konrat Ziegler: Orpheus, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften* [RE], Bd. 35, Stuttgart 1939, Sp.1200-1316, bes. Sp.1254-1261; D.P. Walker: Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), S.100-120.

27 Euripides, Iphigenie auf Aulis, 1211-1214, in: Euripides [gr./engl.], Bd. I. Hrsg. von Arthur S. Way [1912], London/Cambridge, Mass. 1966 (Loeb Classical Library), S.112; vgl. dazu Wernicke: Amphion, in: RE, Bd. 2, Stuttgart 1894, Sp.1944-1948, bes. Sp.1946.

28 Die erste bedeutende musikdramatische Fassung erhielt das Thema mit Claudio Monteverdis 1607 uraufgeführtem *Orfeo*. Die beiden großen musiktheoretischen Traktate des 17. Jahrhunderts, Marin Mersennes *Harmonie Universelle* von 1636 und Kirchers *Musurgia Universalis* von 1650 (s. Anm. 22) widmen dem Orpheusmotiv ganzseitige Bildallegorien. Noch Newton war überzeugt, die antiken Myster-

versucht, den orphischen Gesang als astrologische Musik mit magischer Kraft zu rekonstruieren<sup>29</sup>, wenn wir auch keine musikalische Notation seiner Darbietungen mehr besitzen.

Das 16. und 17. Jahrhundert intensivierten auf allen Bereichen die gelehrte Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen der Musik. Die große Kontroverse zwischen Robert Fludd auf der einen, Kepler, Mersenne und Gassendi auf der anderen Seite markiert dann den Punkt, an dem sich pythagoräische Zahlenmystik und mathematisch-naturwissenschaftliche Musiktheorie trennen<sup>30</sup>. Die Probleme von Stimmung und Intonation, Konsonanz und Dissonanz sowie die physikalischen Grundlagen von Tonerzeugung und Tonempfindung beschäftigten die führenden Naturwissenschaftler der Zeit. Galileo Galilei, René Descartes, Christian Huygens und John Wallis machen deutlich, daß Musiktheorie im 17. Jahrhundert - ja teilweise bis ins 18. Jahrhundert hinein - auch ein aktuelles naturwissenschaftliches und mathematisches Forschungsgebiet war<sup>31</sup>.

### Die Beispiele

Doch wenden wir uns den Beispielen zu. Die Anfänge liegen auch hier im dunkeln. Die von Wellesz untersuchten magisch-musikalischen Vokalfolgen aus der byzantinischen Zeit wird man in diesem Zusammenhang außer acht lassen müssen, da ihre Zugehörigkeit zur alchemischen Tradition mehr als fraglich erscheint. Von einer *musique chimique* des Pariser Alchemisten Nicolas Flamel (1330-1418), die Hermann Kopp erwähnt<sup>32</sup>, fehlt bisher jede Spur.

Als ältestes erhaltenes Zeugnis eines vertonten alchemischen Textes muß daher die *Antiphona* (*En pulcher lapis noster...*) des Johannes von Teschen (14. Jahrhundert) gelten, auf die erst kürzlich der Handschriftenkatalog der

---

rienspiele "instituted by Orpheus were of a Chymicall meaning", s. Betty Jo Teeter Dobbs: *The Foundations of Newton's Alchemy or 'The Hunting of the Greene Lyon'*, Cambridge/London/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney 1975, S.90.

29 Walker: *Orpheus* (s. Anm. 26), S.100-103; Walker: *Magic* (s. Anm. 16), bes. S.12-24.

30 Vgl. Debus: *Philosophy* (s. Anm. 6), S.256-279; Robert S. Westman: *Nature, Art, and Psyche: Jung, Pauli, and the Kepler-Fludd polemic*, in: *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*. Hrsg. von Brian Vickers, Cambridge/London/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney 1984, S.177-229.

31 Vgl. Palisca: *Empiricism* (s. Anm. 21); Stillman Drake: *Renaissance Music and Experimental Science*, in: *Journal of the History of Ideas* 31 (1970), S.483-500; H.F. Cohen: *Quantifying Music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, Dordrecht/Boston/Lancaster 1984.

32 Hermann Kopp: *Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit*, 2 Bde., Heidelberg 1886 (Reprint Hildesheim 1962), Bd. II, S.314.

Mellon-Collection der Beinecke-Library aufmerksam gemacht hat<sup>33</sup>. Sie steht in einer in sorgfältiger gotischer Textualis geschriebenen Pergament-Sammelhandschrift, die überwiegend kürzere alchemische Texte, darunter auch andere dem Johannes von Teschen zugeschriebene Stücke enthält und um 1400 in Deutschland oder Österreich entstanden sein mag. Die allein in der Mellon-Collection mit Noten faßbare *Antiphona* trägt hier allerdings weder einen Titel, noch finden sich Hinweise auf den Verfasser. Das Stück ist in Hufnagelschrift auf fünfzeilige Notensysteme notiert, unter denen der Text einzeilig entlangläuft. Es handelt sich um einen einstimmigen gregorianischen Gesang im phrygischen Modus, für den sich bisher noch keine liturgische Vorlage hat finden lassen. Die Melodie endet - im Manuskript wohl von anderer Hand nachgetragen - auf die für eine Antiphon üblichen Differenztone, mit denen der Sänger nach Psalmodie und Doxologie präluierend in den Beginn der Antiphon überleitete. Der Befund aber läßt es fraglich erscheinen, ob hier ursprünglich wirklich eine Antiphon vorliegt<sup>34</sup>. Vielleicht darf man annehmen, der Schreiber der Differenzen habe damit musikalisch an das im Mellon-Ms. unmittelbar folgende, hier gleichfalls Johannes von Teschen zugeschriebene *Probleuma* (*Erat quidam pater habens unicum filium...*)<sup>35</sup> anschließen wollen, das nichts anderes als eine lateinische Version der sogenannten 'Alphidius-Allegorie' darstellt und inhaltlich eine gewisse Verwandtschaft mit Text und Aufbau der Antiphon erkennen läßt.

Über Johannes ist wenig bekannt<sup>36</sup>. Er war wohl Geistlicher aus Tetschen in Nordböhmen oder Teschen in Schlesien. Die spätere Tradition kennt ihn als böhmischen Priester. Sein Hauptwerk, ein umfängliches Lehrgedicht aus symmetrisch gereimten Stanzen, das als *Processus de Lapide Philosophorum* oder *Lumen Secretorum* (*Occultum artis inquirentes...*) in vielfacher lateinischer und deutscher Überlieferung vorliegt, ist reich an theologisierenden und allegorischen Elementen. In verdeckter Rede und bildhafter Sprache trägt es eine auf die Trias von *sol*, *luna* und *mercurius* sowie *corpus*, *anima* und *spiritus* als Lapiskonstituenten aufbauende Lehre vor<sup>37</sup>.

33 Mellon-Ms. 5, fol.2<sup>r</sup>-3<sup>v</sup>; s. Alchemy and the Occult. A Catalogue of Books and Manuscripts from the Collection of Paul and Mary Mellon, Bd. III. Hrsg. von Laurence C. Witten II und Richard Pachella, New Haven 1977, S.29-32. Eine Edition der *Antiphona* bereite ich vor.

34 Für musikwissenschaftlichen Rat und die Übertragung der Notation gilt hier mein besonderer Dank Herrn Dr. Hans-Otto Korth, Berlin/Kassel.

35 Mellon-Ms. 5, fol.4<sup>r</sup>; siehe Alchemy (s. Anm. 33), S.32-33. Für deutsche Fassungen der 'Alphidius-Allegorie' s. Herwig Buntz: Deutsche alchemistische Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1969, S.103-104, 160-164; dazu noch Kassel, Murhardsche Bibliothek und Landesbibliothek, Ms.chem. 33, fol.1<sup>r</sup>-2<sup>v</sup>.

36 Joachim Telle: Johannes von Teschen, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl. Hrsg. von Kurt Ruh, Bd. IV, Berlin/New York 1983, Sp.774-776.

37 Leicht zugänglich in Johannes Ticinensis: Chymische Schriften oder Prozeß vom Stein der Weisen [lat./dt.]. Hrsg. von Friedrich Roth-Scholtz, Nürnberg 1731, in: Deutsches Theatrum Chemicum. Hrsg. von Friedrich Roth-Scholtz, Bd. III, Nürn-

An dieses in hohem Ansehen stehende Werk schließt sich die - in den Druckausgaben des Johannes von Teschen fehlende und handschriftlich nur spärlich bezeugte - *Antiphona* inhaltlich an und bietet gleichsam einen Prosaauszug, der insbesondere die trinitarischen Bezüge deutlicher hervortreten läßt. In ausgreifenden und rätselhaften Bildern besingt der Text unter Berufung auf Aristoteles und die *turma phylosophorum* den in dreifachem Glanz erstrahlenden *lapis* als weiße, gelbe und rote Blüte, als das Resultat einer vierfachen Bewegung, die zunächst die Erde benetzt und hundertfältig Frucht tragen läßt, dann als *radix* in die Höhe strebt und auf den Flügeln des Mondes emporgehoben wird: Ruhm in den Himmel erhöht, dreifacher Glanz aus Vater, Sohn und Geist, in der Erhöhung geschaffen durch die Voraussicht des Bildners: Denn wie Regen strömt es wieder zu Tal und nimmt körperliche Gestalt an, um unermeßliche Freude über alle Weltgehenden zu ergießen; der Segen freilich wird nur dem Frommen zuteil.

Musikalische Form, Wortwahl und theologische Bezüge rücken die Antiphon in die Nähe liturgischer Gesänge, wie sie dem geistlichen Verfasser vertraut waren, ohne daß man deswegen eine direkte Parodie oder Kontrafaktur einer kirchlichen Vorlage anzunehmen braucht. In dieser Hinsicht scheint unser Beispiel der mystischen Musik des Hochmittelalters verwandt, wie sie uns in den Antiphonien der Hildegard von Bingen überliefert ist, die in ganz ähnlicher Weise zwischen theologischer und naturmystischer Aussage schwanken.

Die Verbindung von liturgisch-musikalischer Form mit einem alchemischen Text findet ein Jahrhundert später eine merkwürdige Parallele in dem vor 1516 anzusetzenden *Processus sub Forma Missae* des Nicolaus Melchior aus Hermannstadt in Siebenbürgen<sup>38</sup>. Wieder ist der Verfasser ein Geistlicher, Kaplan und Astrologe am Hofe Wladislaws II. von Ungarn, von wo er nach der türkischen Invasion an den Hof Ferdinands I. floh, von diesem aber, anscheinend unter der Anklage der Falschmünzerei, 1531 hingerichtet wurde. Sein *Processus*, dessen Text der dritte Band des *Theatrum Chemicum* als vierten in einer Folge von fünf, sonst anonymer kleinerer *Processus* darbietet, ist eine alchemistische Umformung der Meßliturgie von fast blasphemischer Natur, auch wenn der Verfasser selbst sie kaum in dieser Weise verstanden haben dürfte. Nicolaus Melchiors alchemische Messe zeichnet sich durch die Gleichsetzung von Christus mit dem Lapis (*Christe, Hagie, lapis benedicte artis scientiae, qui pro mundi salute inspirasti lumen scientiae, ad extirpandum Tur-*

---

berg 1732 (Reprint Hildesheim 1976), S.607-636. Der Druck scheint, nach oberflächlichem Handschriftenvergleich, keine sehr gute Überlieferung zu bieten.

38 Nicolaus Melchior Cibinensis: *Processus sub forma Missae*, in: *Theatrum Chemicum*, Bd. III, Ursel 1602, S.853-855 (Expl. SB Augsburg), bzw. Bd. III, Straßburg 1659 (Reprint Torino 1981), S.758-761. Auch als Nicolas Melchior de Szeben: *Processus Chimique sous forme de la Messe* [lat./frz.], Milano 1977 (Bibliotheca Hermetica, Series Nova, Bd. 8). Dazu bes. Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* [1944], Olten/Freiburg 1975, S.453-464.

cam, Eleison.), eine alchemistisch umgedeutete Mariologie und die Überzeugung aus, in den Evangelien sei die ganze alchemische Kunst *tropicis verbis* verborgen. Das alchemische Werk wird damit zum Heilsoffer, die Messe selbst zur Allegorie des *opus*. Die musikalische Form ergibt sich aus der Liturgie von selbst, so daß es im Text genügte, den einzelnen Abschnitten kurze Angaben beizugeben, wie *sub tono 'gaudeamus etc.' erit cantandus*.

Michael Maier (1568-1622), dessen sehr bekannte und relativ gut untersuchte *Atalanta Fugiens*<sup>39</sup> von 1617 das eigenständigste und am weitesten durchgeführte Beispiel einer Synthese von Alchemie und Musik darstellt, war mit dem Werk des Nicolaus Melchior vertraut. In Maiers gleichfalls 1617 erschienenen *Symbola Aureae Mensae* vertritt Melchior die *Natio Hungarica*<sup>40</sup>.

Michael Maier stammte freilich aus lutherischer Tradition<sup>41</sup>. In Holstein geboren, hatte er in Rostock promoviert und war Leibarzt Rudolfs II. in Prag gewesen, doch häufig auf Reisen unterwegs, die ihn auch für längere Zeit nach England führten, angeblich mit dem Ziel, Nortons *Ordinal* ins Lateinische zu übertragen. Dort scheint er auch nähere Kontakte zu Robert Fludd geknüpft zu haben. Danach trat er, wie seine Druckwerke eindrucksvoll bezeugen, in enge Verbindung zu der de Bryschen Offizin in Frankfurt bzw. Oppenheim und stand auch mit Moritz von Hessen, der Musik und Alchemie in gleicher Weise zugetan war, wohl seit 1611 in brieflicher und persönlicher Beziehung, so daß dieser ihn zu seinem Leibarzt ernannte.

Das vorrangige Anliegen der *Atalanta Fugiens* war, wie ihr umständlicher Titel verrät, die emblematische Darstellung der Natur, *accomodata [...] partim oculis et intellectui, [...] partim auribus et recreationi animi*. Der Atalanta-Mythos ermöglichte es Maier, Epigramm und Emblem, Musik und gelehrten

39 Maier: *Atalanta* (s. Anm. 11); für Teilreprint und Übersetzung s. Michael Maier: *Atalante fugitive*. Übers. und eingel. von Etienne Perrot, 2. Aufl., Paris 1970. Vgl. dazu bes. Read: *Prelude* (s. Anm. 3); Helena Maria Elisabeth de Jong: *Michael Maier's Atalanta Fugiens*. Bronnen van een alchemistisch emblemboek, Utrecht 1965; dies.: *Atalanta* (s. Anm. 4); Wüthrich, Nachwort zum Reprint von Maier: *Atalanta* (s. Anm. 11); Lennep: *Alchimie* (s. Anm. 1), S.181-194. Zur Musik siehe F.H. Sawyer: *The Music in 'Atalanta Fugiens'*, in: Read: *Prelude* (s. Anm. 3), S.281-288; besonders kenntnisreich und ausgewogen ferner Helen Joy Sleeper: *The Alchemical Fugues in Count Michael Maier's Atalanta Fugiens*, in: *Journal of Chemical Education* 15 (1938), S.410-415. In Unkenntnis dieser Arbeit später noch Jacques Rebotier: *L'art de musique chez Michael Maier*, in: *Revue de l'histoire des religions* 192 (1972), S.29-51; Streich: *Entsprechungen* (s. Anm. 12); dies.: *Musikalische Symbolik in der 'Atalanta Fugiens' von Michael Maier*, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung* N.F. 3 (1977), S.173-184. Wegen gravierender Mängel in der historisch-kritischen Methode können die Arbeiten von H. Streich hier nur mit Vorbehalt genannt werden.

40 Maier: *Symbola* (s. Anm. 5), S.507-510.

41 Zur Biographie vgl. noch immer J[ames] B[rown] Craven: *Count Michael Maier, life and writings*, Kirkwall 1910 (Reprint London 1968). Wertvolle Hinweise zu Maiers Beziehung zum Kasseler Alchemistenkreis verdanke ich Bruce Moran, University of Nevada Reno.



Diskurs sinnvoll zu einem 'Gesamtkunstwerk' zu verbinden, welches *non absque singulari iucunditate videnda, legenda, meditanda, intelligenda, dijudicanda, canenda et audienda* sein sollte. Dahinter steht offenbar eine nicht näher ausgeführte Auffassung von einer hierarchischen Vermittlung von Sinneswahrnehmungen und erkennendem Verstand, die den Betrachter, Leser und Hörer, ausgehend vom optisch-akustischen Reiz, zu den verborgenen, inneren Bedeutungen - *a sensu ad intellectum* - leiten sollte<sup>42</sup>. Der Mythos gab den geeigneten Rahmen für eine solche Synthese ab.

Die stolze und schöne Nymphe Atalanta, deren Geschichte Ovids *Metamorphosen* erzählen<sup>43</sup>, pflegte sich ihre Freier vom Halse zu schaffen, indem sie sie zum Wettlauf aufforderte und sich selbst als Siegespreis setzte. Schnellfüßig aber besiegte Atalanta alle Bewerber und tötete sie. Hippomenes einzig erdachte eine List. Von Aphrodite hatte er drei goldene Äpfel aus den Gärten der Hesperiden erhalten und ließ nun beim Wettlauf einen nach dem anderen fallen. Atalanta, mädchenhaft neugierig, hielt inne, bückte sich, blieb zurück, und so trug Hippomenes den Sieg davon. In einem nahegelegenen Tempel der Göttermutter Kybele vollzog er mit Atalanta die Hochzeit. Zur Strafe für die Schändung ihres Heiligtums aber verwandelte die erzürnte Göttin beide in Löwen.

Das titelgebende Motiv des Atalantamythos', das im Werk sonst, mit Ausnahme der Bezeichnung der Fugenstimmen, gar nicht mehr auftaucht und doch, wie Helen de Jong gezeigt hat, einen Schlüssel zum Verständnis des Ganzen liefert, nahm Maier musikalisch in Form von 50 zweistimmigen, kontrapunktierten Kanons auf, in denen die Stimme der Atalanta vorausseilt, die des Hippomenes nachfolgt und erst gegen Ende des Zyklus' (*Fugae XLIV, XLVI-XLVIII*) einige Male mit ihr zugleich einsetzt. Als dritte Stimme tritt ein gleichbleibender *Cantus firmus* des ruhenden goldenen Apfels hinzu. Maier selbst deutete den Mythos allegorisch auf die Alchemie:

Haec Atalanta ut fugit, sic una vox Musicalis semper fugit ante aliam et altera sequitur, ut Hippomenes: In tertia tamen stabiliuntur et firmantur, quae simplex est et unius valoris, tanquam malo aureo: Haec eadem virgo mere Chymica est, nempe Mercurius Philosophicus à sulfure aureo in fuga fixatus et retentus, quem si quis sistere noverit, sponsam, quam ambit, habebit, sin minus, perditionem suarum rerum et interitum: Ex Hippomene et Atalanta coeuntibus in templo Matris Deûm, hoc est, vase, fiunt leones, sive rubeum acquirunt colorem.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Vgl. de Jong: Atalanta (s. Anm. 4), S.320.

<sup>43</sup> Ovid, *Metamorphosen* X, 560-704; vgl. de Jong: Atalanta (s. Anm. 4), S.314-329.

<sup>44</sup> Maier: Atalanta (s. Anm. 11), Praefatio ad lectorem, S.9. Es sei dahingestellt, ob der Atalantamythos für die Zeitgenossen nicht auch eine andere, ironisch-kritische Deutung nahelegte, wie sie 1609 Francis Bacons sehr populäre Schrift *De Sapientia Veterum*, in: *The Works of Francis Bacon*. Hrsg. von James Spedding, Robert Leslie Ellis und Douglas Denon Heath, Bd. VI, London 1861, S.605-686, hier S.667-668, im Kapitel *Atalanta sive Lucrum* darbietet: Die Fabel erscheint hier als Allegorie des Wettstreits zwischen Natur und Kunst (Atalanta). Durch ihr Streben nach Gewinn

Auch wenn die Stimmen häufig ihre Lage wechseln, der *Cantus firmus* nicht bloß in der Unterstimme, sondern auch in der Mittel- und Oberstimme erscheint, dazu neben seiner Normalform im Krebs, in der Spiegelung und in der Umkehrung auftritt und auch die kanonischen Stimmen gelegentlich als Spiegelkanon oder Proportionskanon geführt sind, so bot doch insgesamt die strenge Kanonform kompositorisch nur begrenzte Möglichkeiten. Besonders erschwerend kam hinzu, daß Maier sich zum Ziel gesetzt hatte, den gesamten Zyklus der 50 Kanons zu einem einzigen *Cantus firmus* zu schreiben, dessen Notenwerte und Länge vom Versmaß der Distichen der Epigramme vorgegeben war. Dieses kompositorische Verfahren war als zusätzliche Erschwernis der ohnehin schon höchst artifiziellen Kanonkunst im späten 16. Jahrhundert aufgekommen und bedeutete, daß die beiden kanonischen Stimmen nicht nur einander in exakten Intervallverhältnissen folgen, sondern harmonisch nun auch noch zu einer dritten, vorgegebenen Melodie passen mußten. Für einen musikalischen Dilettanten wie Maier, dessen kompositorische Fähigkeiten kaum über die schulmäßige Kompositionslehre und Musizierpraxis hinausgegangen sein dürften, war dies eine nicht immer zufriedenstellend zu lösende Aufgabe. Kompositions- und Schlüsselfehler zeugen davon und machen eine Aufführung der Stücke höchst problematisch<sup>45</sup>. Man wird deshalb dem Urteil von Helen Joy Sleeper beipflichten dürfen, wenn sie zur musikalischen Qualität der *Atalanta* anmerkt:

In estimating the worth of this music, one must concede at the outset that Maier's ingenuity of idea and persistence of effort unfortunately outran his technical musical skill. Just as with the experiments of the alchemists, the attempted canons frequently meet with disaster. In fact, the number of those reasonably free from the most flagrant of contrapuntal faults is relatively few, comprising approximately but a quarter of the entire fifty. Maier shows himself to be the scientist rather than the musician in the impartiality with which he is willing to put on record the unsuccessful as well as the successful experiments.<sup>46</sup>

---

und Vorteil (*lucrum et commodum*) wird die Kunst immer wieder von ihrer eigentlichen Bestimmung abgehalten: *declinat cursum, aurumque volubile tollit*. Für Verbindungen zur alchemischen und hermetischen Tradition vgl. Charles W. Lemmi: *The Classic Deities in Bacon. A Study in Mythological Symbolism*, Baltimore 1933; auszugsweise auch in ders.: *Mythology and Alchemy in 'The Wisdom of the Ancients'*, in: *Essential Articles for the Study of Francis Bacon*. Hrsg. von Brian Vickers, Hamden, Conn. 1968, S.51-92.

45 Erstmals hat dies F.H. Sawyer im April 1935 in St. Andrews und im November des gleichen Jahres in der Royal Institution in London gewagt; vgl. *Alchemy and Music*, in: *Nature* 135 (1935), S.967-968; John Read: *A Musical Alchemist*, in: *Royal Institution Discourses*, 1935 Nov. 22, S.57-64; Sawyer: *Music* (s. Anm. 39). Dank des großen Entgegenkommens von Frau Professor Helga Weber, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Hamburg, war es möglich, während des Symposiums eine Probe aus Maiers Fugen sowie die Uraufführung der *Antiphona* des Johannes von Teschen zu Gehör zu bringen.

46 Sleeper: *Fugues* (s. Anm. 39), S.413.

Über die Herkunft seines *Cantus firmus* gab Maier keine Auskunft, doch hat schon Helen Sleeper nachweisen können, daß es sich dabei um die Melodie des *Christe eleison* aus dem Kyrie *Cunctipotens Genitor Deus* der Meßliturgie handelt, mithin um einen der geläufigsten liturgischen Gesänge, der - angefangen von einem Anonymus des 11./12. Jahrhunderts bis hin zu Palestrina im 16. und Frescobaldi im 17. Jahrhundert - in zahllose Kompositionen Eingang gefunden hatte und daher als bekannt vorausgesetzt werden durfte<sup>47</sup>.

Am Ende war das musikalische Element der *Atalanta Fugiens* für ihren Autor nicht viel mehr als bloß schmückendes Beiwerk, das seinen Vorstellungen von der sinnlichen Vermittlung verborgener Wahrheiten entsprach und nicht zuletzt den Absatz des Bandes fördern sollte:

Nam si Musica ornavit tantum Heroa, quid ni et nostrum hoc opusculum magis variegatum et acceptum reddat: Canunt nam Angeli (ut sacrae testantur literae), canunt coeli, ut Pythagoras statuit, et enarrant gloriam Dei, ut Psalmista ait, canunt Musae et Apollo, ut poëtae, canunt homines etiam infantes, canunt volucres, canunt oves et anseres in instrumentis musicis; si ergo et nos canamus, non abs re facimus.<sup>48</sup>

Auch wenn die Einbeziehung der Musik zunächst ästhetisch-spielerischen und wohl auch kommerziellen Motiven entsprungen sein mag, scheint Maier ein bestimmtes kompositorisches Programm verfolgt zu haben; denn er hat auf die musikalische Ausgestaltung der *Atalanta* große Sorgfalt verwandt, wie die dem Werk angehängte *Monitio ad Philomusicum* beweist, in der sich der Autor für die zahllosen Druckfehler entschuldigte, einige berichtigte und den *candidus lector et cantor* bat, die übrigen selbst zu emendieren. Auch für den systematischen *Index Fugarum Atalanticarum* am Schluß des Werkes gäbe es keine Erklärung, wären die Fugen bloß zufälliger Dekor. Einiges von der musikalischen Symbolik der Fugen wird bereits optisch deutlich, so z.B., wenn das Gegenüber von Sonne und Mond, Licht und Schatten in *Fuga XLV* musikalisch als Spiegelkanon erscheint, in dem jedes absteigende Intervall der ersten Stimme von einem gleichgroßen aufsteigenden Intervall der folgenden Stimme imitiert wird und umgekehrt (s. Abb. 2). Daß der Text der *Atalanta*-Stimme dazu kopfstehend, quasi-spiegelbildlich gedruckt ist, zeigt, daß es Maier hier mehr auf optische, denn auf akustische Wirkung ankam.

<sup>47</sup> Ebd. Zum gleichen Ergebnis kamen, in Unkenntnis dieser Arbeit, Streich: Entsprechungen (s. Anm. 12), S.424; dies.: Welten der Musik im Mittelalter, in: *Eranos Jahrbuch* 1975 44 (1977), S.91-131, hier S.100; sowie Dagmar Hoffmann-Axthelm: Mozart und die Alchemie. Zur musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*. Hrsg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutman, Winterthur 1983 (*Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Sonderbd.), S.358-376, hier S.367; doch die zentrale Bedeutung, die beide Autorinnen diesem christologischen Motiv zumessen und mit dem *posse bene in Christo vivere, posse mori* aus der Unterschrift von Maiers Bildnis zu belegen suchen, findet weder aus dem Text der *Atalanta* noch im übrigen Schaffen Maiers hinreichende Bestätigung.

<sup>48</sup> Maier: *Atalanta* (s. Anm. 11), *Discursus VI*, S.35.

Gleichwohl dürfte der musikalische Bestand der *Atalanta* noch einer eingehenderen und nüchternen musikwissenschaftlichen Untersuchung wert sein<sup>49</sup>.

Man darf jedoch nicht vergessen, daß der Kanon zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Atalanta Fugiens* bereits eine altertümliche Gattung darstellte. Die bei den frühen Niederländern zur Blüte gelangte Kanonkunst hatte in der Renaissance wenig Fortentwicklung erfahren und lebte bloß noch in den Schulbeispielen der musiktheoretischen Literatur weiter, hat sich hier aber gerade in der Praxis der protestantischen Schulmusik lutherischer Prägung noch sehr lange erhalten. Für das Klangideal des frühen 17. Jahrhunderts, das in der Musik schon den Ausdruck und die Darstellung von Affekten suchte und auch den Text stärker bewertete, war der spröde Kanon als die rigideste aller kompositorischen Techniken nur noch von begrenztem Interesse. In der Kompositionslehre galt der strenge Kanonsatz daher als eine ernste und komplizierte Angelegenheit: der Inbegriff einer artifiziell-akademischen Disziplin<sup>50</sup>. An einem Hofe wie dem des alchemiekundigen Landgrafen Moritz von Hessen, der den jungen Heinrich Schütz 1609 nach Italien geschickt hatte, um bei Giovanni Gabrieli die Klangpracht der Venezianischen Schule kennenzulernen, und der in Kassel eine weithin bekannte Hofkapelle unterhielt<sup>51</sup>, mußten die Fugen der *Atalanta* geradezu archaisch

49 Streich: Entsprechungen (s. Anm. 12) hat zwar einen Weg gewiesen, die musikalische Symbolik aus dem Kontext der gesamten Fugenabfolge zu deuten, verkennt aber, daß Maiers *Atalanta* keineswegs einen einzigen, vielstufigen alchemischen Prozeß schildert, sondern ein unstrukturiertes Nebeneinander gleichberechtigter Elemente darstellt. Sollte also die Musik den einzigen roten Faden bilden? Dies ist umso weniger anzunehmen, als bereits die beiden postumen Ausgaben bzw. Bearbeitungen des Werkes nicht nur auf den allegorischen Rahmen des *Atalanta*-Mythos, sondern auch auf die Musik vollkommen verzichten und auch im Text alle Anspielungen auf diese Elemente fortlassen! Vgl. Michael Maier: *Secretioris Naturae Secretorum Scrutinium Chymicum*, Frankfurt/M.: G.H. Oehrling 1687; sowie dessen Übersetzung: *Chymisches Cabinet/ Derer grossen Geheimnussen der Natur/ Durch wohl ersonnene sinnreiche Kupfferstiche und Emblemata*. Übers. von G.A.K., denen beygefügt ist eine Application des Hohen Lied Salomonis auff die Univeral-Tinctur der Philosophorum, Frankfurt/M.: G.H. Oehrling 1708 (Expl. HAB Wolfenbüttel).

50 So heißt es etwa bei Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619 (Reprint: *Documenta Musicologica*, Reihe I, Bd. 15, Kassel/Basel/London/New York 1958), S.22, s.v. Fuga: "Dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß unnd nachdencken aus allen winckeln zusammen gesucht werden muß/ wie unnd uff mancherley Art und weise dieselbe in einander gefügt/ geflochten/ duplirt, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich/ künstlich und anmuthig zusammen gebracht/ und biß zum ende hinaus geführt werden könne. Nam ex hac figura omnium maximè Musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona et laudabili cohaerentia ritè jungere noverit".

51 Nach Christiane Engelbrecht: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek, Kassel 1958 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 14), blieb das Repertoire zur Zeit von

geklungen haben. Aber vielleicht war gerade diese Wirkung beabsichtigt, schließt sie doch auf das genaueste an Maiers Überzeugung an, im antiken Mythos und den Lehrschriften der Alten einer *prisca sapientia* auf der Spur zu sein.

Ein weiterer historischer Bezug für die Kanonfolge der *Atalanta Fugiens* ließe sich im konfessionell-geographischen Umfeld Maiers suchen. Gerade Magdeburg, wo Maier zuletzt lebte, war in der Reformationszeit zu einem Mittelpunkt instrumentalen Musizierens geworden, nachdem hier Martin Agricola, der Reformator der deutschen Schulmusik, das Amt des Stadt- und Schulkantors angetreten hatte. Von ihm existiert ein vor 1545 komponierter Jahreszyklus von 54 meist dreistimmigen instrumentalen Kanonsätzen auf die einzelnen Wochen des Schuljahres, die zum Kanon der Oberstimmen durchweg einen freien Baß kontrapunktieren und als Lern- und Übungsbeispiele für den Schulunterricht bestimmt waren<sup>52</sup>. Auch wenn Agricolas *Instrumentische Gesänge* selbst nicht die Vorlage für Maiers Fugen gewesen sind, so gehören doch beide einer gemeinsamen Tradition an. Es wäre daher durchaus möglich, daß die Musik der *Atalanta* auf eine derartige, bisher unbekannte, schulmäßige Kompositionsübung profaner Provenienz zurückgeht<sup>53</sup>.

Wie dem auch sei, bleibt die *Atalanta Fugiens* von Michael Maier ein Werk, das sowohl in der Geschichte der alchemischen Literatur als auch unter den wenigen musikalisch verbrämten Emblembüchern einzigartig dasteht, so daß sich der künstlerisch-literarische Rang des Ganzen nicht bloß daran messen läßt, ob seine einzelnen Konstituenten - wie dies ja für Texte und Bilder eindeutig der Fall ist - von anderen Quellen abhängig sind.

Daß die Vertonung alchemischer Texte in dieser Zeit keine singuläre Erscheinung war, belegt ein auf 1603 datierter *Gesang von der Materia Prima* des Georg Fieger aus Schwaz in Tirol. Er findet sich in dem 1608 von Benedikt Figulus herausgegebenen *Hortulus Olympicus Aureolus* zusammen mit Füegers *Carmen Rhythmogermanicum de Prima Materia* als Anhang zu dessen *De Lapide Philosophorum Theoria Brevis*, dem sechsten Traktat dieser Sammlung<sup>54</sup>.

---

Moritz vollständig im Rahmen höfischer Musikpflege, wobei geistliche Werke im Vordergrund standen.

52 Martin Agricola: *Instrumentische Gesänge*. Hrsg. von Heinz Funck, Wolfenbüttel 1933 (Lose Blätter der Musikantengilde, Nr.301-325). Die Zahl 54 kommt dadurch zustande, daß auf *Reminiscere* und *Palmarum* je zwei Beispiele entfallen.

53 Einen Zusammenhang der Maierschen Fugen mit schulmusikalischer Praxis legten bereits Sleeper: *Fugues* (s. Anm. 39), S.412, und Lucas Heinrich Wüthrich im Nachwort zum Reprint von Maier: *Atalanta* (s. Anm. 11), S.9, nahe.

54 *Hortulus Olympicus aureolus*. Das ist: Ein himmlischs/ güldenes/ Hermetisches Lustgärtlein, an: *Thesaurinella Olympica aurea tripartita*. Das ist: Ein himmlisch güldenes Schatzkammerlein. Hrsg. von Benedictus Figulus [Benedikt Töpfer], Frankfurt/M.: N. Stein [1608], S.145-224, hier S.213-216 (Expl. HAB Wolfenbüttel). Die einzelne Strophe heißt hier bedeutungsschwer "Gesetz".

*Gesang von der Materia Prima und L[apide] Philosophorum etc.,  
auch von der edlen Alchymia.*

Was wollen wir neues heben an/ von dem was d' Natur gibt zu verstahn/  
Ein Philosophisch Gedicht zu singen/ wol von der edlen Alchymey/  
groß Wunder ist darinn zu finden.

2. Wer nun den Grund recht lernen will/ und treffen das natürlich Ziel/  
dem *Character* muß er vertrauen/ verdeckte Wort gebens zu verstahn/  
die Natur stellt uns für die Augen.

3. Welcher darinn sucht unbesinnt/ dem ist Alchymia viel zu geschwind/  
es braucht Zeit mit massen/ was die Vernunft nicht fassen kan/  
das soll sie verbleiben lassen/ etc.

4. Der Philosophen Regeln mercket eben/ allein dem einigen nachzustreben/  
das Wasser und Feuer zu vergleichen/ das erscheint durch Göttliche Zier/  
so kan keins hinfort mehr weichen.

5. Durch unser einig Putrefaction/ muß das Todte zum Leben gahn/  
kan diesem Baum einig nicht vollenden/ mehr nimm nit/ dann das der  
Natur  
gemäß/ bitte Gott/ er kan dirs senden.

6. Und ist er hierinnen ungeschickt/ der Natur Würckung nicht bericht/  
kan auch weder lesen noch schreiben/ dieser Kunst soll er müßig stahn/  
ein andre Handthierung treiben.

7. Die Philosophi bezeugen offenbar/ unser Stein sey lauter unnd klar/  
wirdt auß unser Milch gezogen/ demselbigen Ferment (Höfel) nachfrag/  
bring sein Safft an den Tage.

8. Deß Monds Schein bdeut diese Sperma, die ist uns worden scheinbar da/  
suchs Menstruum, den Circkel der Sonnen/ das macht die Kunst schnell  
offenbar/  
ist zu finden in der Natur Brunnen.

9. Deß Geistes Krafft gibt uns Ursach/ und bringt herfür den [Mercuriu]m  
schwach/  
habt ihr in kurtz das vernommen/ es sind drey Grad sampt Solis Blust/  
Saturnus macht uns vollkommen.

10. Da sind wir worden wolgemuth/ weil wir trincken rosenfarbes Blut/  
solchs thut dem Saturno lieben/ in diesem steckt unser Meisterschafft/  
d' Philosophi thun uns nicht betriegen/ etc.

11. Sie sprechen es ist ein himmlisch Gab/ der Segen würckt von oben  
herab/  
der wird nicht ein jeden gegeben/ er sey dann darzu constellirt/  
inn diesem wohnt ein ewig Leben.

12. Ohn das wahre Magisterium, auß Saltz, Sulphur und [Mercuri]um,  
wirdts keiner baldt erlangen/ sie bekommen dann ihr Fixitet/  
durch das wirdt unser Feuer gefangen.

13. Das wirdt beschlossen in dem klaren Stein/ erst new geboren pur und  
rein/  
die Natur die wirdt bezwungen/ zerbrochen werden der Metallen Band/  
das [Wasser] hats [Feuer] durchtrungen.

14. Also hat Gott die Natur begabt/ mit eim Astralischen [Feuer] gelabt/  
zween Schlüssel allein ein einige Sonnen/ wer dasselbige Ziel treffen kan/  
der hat solchen Schatz gewonnen.

15. Es sind zwar allein drey Principia su[n]st/ werden gnannt Sal, Sulphur und  
Mercurius,  
seins gleichen wirdt nicht gefunden auff erden/ den reinigen wir von seim  
Überfluß/  
durch Solem muß er gekrönet werden.

16. In Summa allein das roth unnd weiß ist unsers Steins natürliche Speiß/  
darinn findst das unsterblich Leben/ das offenbart unsern ersten Sohn/  
mir liebt der Saft an Reben.

17. Btracht ein jeder wer der Lehrmeister ist/ der ist unser lieber Herr Jesus  
Christ/  
allein d' Auferstehung/ s' ewig Leben/ den sollen wir allzeit ruffen an/  
den bitt ohn unterlaß/ er kan dirs geben/ etc.

18. Und wann solchs leicht zu finden wer/ durch Goldt/ Silber/ allein über-  
schwer/  
so treffens wol auch die blinden/ das muß allein durch den Göttlichen Willen  
geschehen/  
sollen wir diese Warheit ergründen.

19. Der uns erstlich Alchymey erdacht/ hat vielen ein richtigen Weg gemacht/  
geschicht aus Grund und rechter Lieb/ darmit soll er beschlossen stahn/  
der Philosophen Kinder sich uben.

20. Drey *Centra* wir vor augen han/ den Himmel/ den Menschen/ die Erden  
schon/  
darinn ligt Kleinot fest beschlossen/ der diesen Schlüssel offenbaren kan/  
der wirdt schnell in Garten eingelassen/ etc.

21. Der solche Regaln zu sammen bracht/ nam der Natur Möglichkeit in  
acht/  
fand heymlich diesen Bronnen/ er ist auch kommen an das end/  
ihm scheint die klare Sonnen.

22. Das Magisterium Salis ist das letzt/ würcket in der Kunst das allerbest/  
von dem wirdt Sol überwunden/ dieser Ferment macht viel Menschen irr/  
den hat Herr Georg Füeger gefunden. 1603. Jahr

Die schlichte Dichtung, deren Reime und Metrum mehr bemüht als gekonnt klingen, steht in der Tradition paracelsischer Lehre und reiht eher Merk- und Meditationssätze aneinander, als einen identifizierbaren Prozeß zu schildern. Angesichts der lyrischen Qualität des Liedes wird man das Fehlen der im Titel verheißenen *materia prima* noch am leichtesten verschmerzen. Interessant wird das Stück für uns erst durch den Zusatz "Im Thon: Wer hie das Elend bawen wil/ etc.". Bei dem mit diesem Hinweis gemeinten Choral handelt es sich nämlich um die evangelische Kontrafaktur eines alten katholischen Wallfahrtsliedes, das die Stationen auf dem Wege nach Santiago de Compostela besang und als *Jakobslied* außerordentlich verbreitet war. Es hat sich in protestantischen Ländern größter Beliebtheit erfreut und zahlreiche Umbildungen erfahren, die sowohl in Einzeldrucken (Augsburg 1539 u.a.) als auch in Gesangbüchern (Zürich 1540 u.v.a.) weit verbreitet waren<sup>55</sup>. Daß gerade das bekannteste christliche Pilgerlied die Weise zu Füegers alchemistischem *Gesang* beisteuerte, ist gewiß kein Zufall, ließ sich das hermetische Werk doch der langen und entbehrungsreichen Pilgerfahrt vergleichen, an deren Ziel die geistige und leibliche Läuterung und Erlösung standen. Für den kundigen Leser werden zwischen den Zeilen deshalb die Mahnungen des evangelischen Jakobsliedes mitgeklungen haben, wo es heißt:

Wer hie das elendt bawen wil, der heb sich auff und zieh dahin  
unnd geh des Herren strasse; Glaub unnd gedult dörrft er gar wol,  
solt er die Welt verlassen.

2. Der weg den man jetzt wandern sol, der ist elend unnd trübsal vol,  
das nempt euch wol zu hertzen, Lust und frewd schwimbt gar dahin,  
bleibt nur jammer und schmerzen.

[...]

15. Wenn du schier kompst zum letzten zil, da hebt sich an ein ernstlich  
spil,  
solt du die gestalt erlangen; Eng und schlüpfperig ist der weg,  
mit fewr und wasser umbfangen.<sup>56</sup>

Mit der *Thesaurinella Olympica Tripartita* von Benedikt Figulus ist Füegers anspruchsloser *Gesang* sehr viel später noch einmal wiederaufgelegt worden<sup>57</sup>. Schließlich hat er im Jahre 1704 durch einen uns unbekannten Autor,

55 Vgl. A.F.W. Fischer: Kirchenlieder-Lexikon, Bd. II, Gotha 1879 (Reprint Hildesheim 1967), S.359-360; für das katholische Jakobslied "Wer daz elendt bawen wil, der heb sich auff und sey mein gesel..." (Cgm 809, 1. H. 16. Jhdt.) siehe Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, Bd. II, Leipzig 1867, S.1009, Nr.1246.

56 Nach der 19-strophigen Fassung von 1553 bei Wackernagel: Kirchenlied (s. Anm. 55), Bd. III, Leipzig 1870, S.534-536, Nr.584-585, der auch andere Fassungen bietet; vgl. noch Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Hrsg. von Gottlieb Frhr. von Tucher, Leipzig 1848 (Reprint Hildesheim/New York 1972), Bd. I, S.261, Nr.400.

57 *Thesaurinella Olympica aurea tripartita*. Das ist: Ein himmlisch güldenes Schatzkammerlein. Hrsg. von Benedictus Figulus, Frankfurt/M.: Georg Wolff 1682, hier



der sich hinter den Initialen J.R.V.M.D. verbirgt, unter dem Titel *Sophische Aria von der Weisen Stein*<sup>58</sup> eine geschickte Neubearbeitung erfahren, die die Ungereimtheiten ihrer Vorlage glättet und so eine dichterisch durchaus gefällige Gestalt erreicht, inhaltlich aber dem Füegerschen Original aufs engste verbunden bleibt. Von ihren 21 Strophen sei hier wenigstens eine Probe dargeboten.

*Sophische Aria von der Weisen Stein*<sup>59</sup>

Ermuntre dich mein Geist/ erhebe dich zu tichten/  
in deiner Einsamkeit/ hier unter diesen Fichten/  
ein unbekantes Lied/ vom Wachstum der Natur/  
welchs ist das erste Ding/ der Creaturen Spuhr.

2. Wer diesen tieffen Grund im Grunde wil erkennen/  
und dieses erste Ding mit seinen Namen nennen/  
der lern die Signatur und des Characters Art/  
so hats ihm die Natur gantz weißlich offenbahrt.

[...]

21. Der diese Reimen schreibt/ fand heimlich diesen Brunnen/  
er folgte der Natur und fand den Glantz der Sonnen/  
wiltu ihn folgen nach/ so folge der Natur/  
Natur die zeigt allein der rechten Weißheit Spuhr.

Ein Hinweis auf die Melodie fehlt in diesem Fall, und die Bezeichnung *Aria* allein ist zu vage, um aus ihr schließen zu können, der Verfasser habe an eine Vertonung gedacht. Und doch rücken Initium, Versmaß und theologischer Gehalt dieses Stück in die Nähe etwa des pietistischen Morgenliedes "Ermuntre dich mein Herz, erwache mein Gemüte" von Johann Georg Francke<sup>60</sup>, so daß auch hier dieser oder ein anderer zeitgenössischer Choral bei der Abfassung Pate gestanden haben mag.

Schließlich hat das alte Pilgermotiv noch eine weitere und höchst berühmte esoterische Bearbeitung erfahren, auf deren Symbolik Reinhold Hammerstein aufmerksam gemacht hat<sup>61</sup>. Es ist dies der *Gesang der geharnischten Männer* aus Mozarts *Zauberflöte* von 1791. Im Gang der Handlung hat Tamino alle Prüfungen bestanden, die ihn für den Bund der Geweihten im

---

S.304-307 (Expl. SUB Hamburg), mit geringfügigen, meist lautlich-typographischen Abweichungen.

58 Drey curieuse chymische Tractätlein von einen Q.J.R.V.M.D., Frankfurt/M./Leipzig: Chn. Liebezeit 1704 (Expl. SUB Hamburg), darin: Das Dritte Curieuse Chymische Tractätlein/ genannt: Beschreibung des grossen Geheimnisses des Steins der Weisen, 16 S., hier S.12-15. Für die anderen *Sophischen Arien* des gleichen Verfassers vgl. Kopp: Alchemie (s. Anm. 32), Bd. II, S.313.

59 Das Exemplar der SUB Hamburg hat "Sophische Aria", doch von alter Hand in "Sophische" korrigiert.

60 Fischer: Kirchenlieder (s. Anm. 55), Bd. I, S.172; im Druck z.B. Halle 1712 belegt.

61 Reinhold Hammerstein: Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild, in: Archiv für Musikwissenschaft 13 (1956), S.1-24.

Lande Sarastros würdig machen und mit Pamina vereinen sollen. Bevor er sich der schwersten und letzten Prüfung durch Feuer und Wasser unterzieht, verkünden ihm zwei geharnischte Männer eine in Hieroglyphen verfaßte Inschrift. Im Libretto von Emanuel Schikaneder lautet sie:

Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden,  
wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden.  
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,  
schwingt er sich aus der Erde himmelan.  
Erleuchtet wird er dann im Stande sein,  
sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn<sup>62</sup>.

Musikalisch ist dieses Stück im Schaffen Mozarts, ja in der Operngeschichte, einzig, da ihm ein Bachscher Choralsatz, das von fugierten Streicherstimmen umspielte Lutherlied *Ach Gott vom Himmel sieh darein*<sup>63</sup> als *Cantus firmus* zugrundeliegt. Damit hat Mozart die Handlung in eine ihrer Bedeutung angemessene, altertümliche Klangwelt und Figurensymbolik eingebettet. "Die Szene stellt den Höhepunkt der Mysterienhandlung dar. Einsam, wie ein archaischer Block, steht sie innerhalb des Mozartschen Musiktheaters."<sup>64</sup> Die strenge Kontrapunktik, die Taminos letzte Prüfung vor einem unerbittlichen Gesetz musikalisch charakterisiert, war für Mozart eine un-sinnliche, altertümliche Kunst, "eine Art Arcandisziplin"<sup>65</sup> und nur Eingeweihten zugänglich. Er dürfte aber auch einen textlich-inhaltlichen Grund für die Wahl eben dieses Chorals gehabt haben; denn das Läuterungsmotiv aus der fünften Strophe des Lutherliedes - "das Silber, durchs Feur siebenmal bewährt, wird lauter funden"<sup>66</sup> - entspricht genau der Prüfungs- und Läuterungsszene der Handlung und klingt auffällig an die 15. Strophe des Jakobsliedes an (s.o.). In der Regieanweisung heißt es dementsprechend:

Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man Sausen und Brausen hört; der andre speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht. [...] Zwei schwarz geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer, sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe, nahe am Gegitter.<sup>67</sup>

62 Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Hrsg. von Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel/Basel/Paris/London 1970 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. II, Werkgr. 5, Bd. 19), S.288-294. Bekanntlich stammt der Text aus dem französischen Sethos-Roman des Abbé Terrasson, der 1777/78 auch in deutscher Übersetzung von Matthias Claudius herausgekommen war; vgl. Hammerstein: Gesang (s. Anm. 61), S.6-7.

63 Evangelisches Kirchen-Gesangbuch, Nr.177, Text und Weise im Erfurter Enchiridion von 1524.

64 Hammerstein: Gesang (s. Anm. 61), S.19.

65 Ebd., S.22.

66 Ps. 12, 7 "Die Rede des HERRN ist lauter/ Wie durchleuchtet Silber im erdenen tigel/ beweret sieben mal" (Luther 1545); Ps. 11, 7 "Eloquia Domini, eloquia casta; argentum igne examinatum, probatum terrae, purgatum septuplum" (Vulgata).

67 Mozart: Zauberflöte (s. Anm. 62), S.287.

Auf die in der Literatur umstrittene Frage, woher Mozart den Lutherchoral gekannt hat, sollte, worauf schon Hammerstein hingewiesen hat<sup>68</sup>, eine Untersuchung der Liederbücher der Wiener Josefinischen Logen, denen Mozart und Schikaneder angehört haben, neues Licht werfen können. Dieses ist aber meines Wissens bisher noch nicht geschehen. Welche Rolle hier alchemistische Motive gespielt haben mögen, läßt sich daher nicht mit Bestimmtheit angeben. Immerhin ist bemerkenswert, daß aus der Wiener Loge "Zur gekrönten Hoffnung", deren Nachfolgerloge "Zur neugekrönten Hoffnung" Mozart angehörte, aus dem Jahre 1780 die detaillierte Vorschrift für die Einrichtung eines alchemischen Laboratoriums erhalten ist<sup>69</sup>.

Der Beispielvorrat vertonter Alchemica ist damit auch schon fast erschöpft. Georg Friedrich Händels Bühnenmusik zur Londoner Wiederaufnahme von Ben Jonsons *The Alchemist* zu Beginn des Jahres 1710<sup>70</sup> ist zwar als die früheste Aufführung Händelscher Musik in London bemerkenswert - Händel selbst kam erst einige Monate nach Erscheinen des anonymen Londoner Erstdruckes nach England -, doch ist der vierstimmige Instrumentalsatz nicht eigens für diesen Zweck komponiert worden<sup>71</sup> und daher in unserem Zusammenhang bedeutungslos. Er leitet schon über zu den fast 20 bekanntgewordenen Opern des späten 18. und 19. Jahrhunderts, die den Titel *Der Alchemist* trugen und deren bekannteste von Louis Spohr nach einem Libretto von Karl Pfeiffer im Juli 1830 am Kasseler Hoftheater uraufgeführt wurde<sup>72</sup>. Die Zeit der Alchemie aber war längst vorüber; das Thema taugte nun bloß noch zum Vorwurf für eine komische Oper.

## Schluß

Im Licht des vorgestellten historischen Befundes kann also von einer musikalischen Tradition in der Alchemie keine Rede sein. Die wenigen metaphorischen oder modellhaft-analogischen Hinweise auf musiktheoretische Spekulationen im alchemischen Schrifttum sind nirgendwo in die eigentliche alchemische Theoriebildung eingegangen, noch haben sie auch nur die geringste Spur in der Laboratoriumspraxis hinterlassen. Selbst die erzählende und deontologische Literatur der Alchemie weiß nichts von einer solchen

68 Hammerstein: Gesang (s. Anm. 61), S.10.

69 Hoffmann-Axthelm: Mozart (s. Anm. 47), S.372-373.

70 The Music in the Alchymist, in: Georg Friedrich Handel: Works. Hrsg. von Samuel Arnold, No. 64, London [1790]. In dieser Ausgabe fehlt allerdings die Bratschenstimme. Für eine neuaufgefundene, vollständige Druckpartitur vgl. Curtis A. Price: Handel and The Alchemist. His first Contribution to the London Theatre, in: The Musical Times 116 (1975), S.787-788.

71 Der überwiegende Teil entstammt der 1707 komponierten Oper *Rodrigo*, die Herkunft des zweiten Stückes, eines Präludiums, ist unbekannt; vgl. Price: Handel (s. Anm. 70).

72 Eine Übersicht bietet Franz Stieger: Opernlexikon, Teil I, Bd. I, Tutzing 1976, S.31.

Verbindung. Gerade in Michael Maiers ausführlicher Aufzählung aller trivialen und quadrivialen Wissensgebiete, die ein wahrer Chymicus beherrschen müsse, fehlt ausgerechnet die Musik und erscheint stattdessen die *Physica*<sup>73</sup>! Mit Franz Liessem, dem Verfasser einer Monographie zum Thema *Musik und Alchemie*<sup>74</sup>, gerade aus der diesbezüglichen Verschwiegenheit der Alchemisten auf eine umso wirkungsmächtigere Geheimtradition schließen zu wollen, die ungebrochen von den alten Byzantinern bis ins 17. Jahrhundert reichen soll, verläßt vollends den Boden historisch-kritischer Vernunft. Aus den bisher bekannten Beispielen vertonter Alchemica wird sich ein solches Argument jedenfalls nicht gewinnen lassen. In der Fülle der alchemischen Literatur aller Gattungen ist die Zahl vertonter Texte so verschwindend gering, daß gerade ihr exzeptioneller Charakter sie auffälliger macht und eine größere historische Bedeutung suggeriert, als ihnen tatsächlich zukam. Bemerkenswerterweise zeigten auch die wenigen musikalisch-alchemischen Doppelbegabungen wie Johann Daniel Mylius und Moritz von Hessen nicht die geringste Tendenz, beide Bereiche miteinander zu verbinden. Wenn Musik daher, sei es als theoretisch-kosmologisches System, als wissenschaftlich-mathematisches Problem von Harmonie und Stimmung oder als praktisches Musizieren, im Alltag des Alchemisten eine Rolle gespielt hat, so war diese doch weder größer noch geringer als die Rolle, die die Musik im Leben eines gelehrten und kultivierten Menschen der damaligen Zeit ohnehin spielen konnte<sup>75</sup>.

Schließlich erweist die Rezeptionsgeschichte, daß das Zusammentreffen von alchemischem Text und musikalischem Satz akzidentell war und keinesfalls auf einen gemeinsamen alchemisch-musikalischen Theoriezusammenhang hindeutet, der denn auch, wenn überhaupt, im spekulativ-numerologischen Bereich der *Musica scientia* und nicht in der praktischen Musikausübung zu suchen wäre. Keine einzige der bislang bekannten späteren Handschriften, die den Text der *Antiphona* des Johannes von Teschen darbieten, weiß etwas von einer Vertonung. Oft fehlt gar die Bezeichnung "Antiphon". Auch die Druck- und Rezeptionsgeschichte von Maiers *Atalan-*

73 Michael Maier: *Examen Fucorum Pseudo-Chymicorum Detectorum*, Frankfurt/M.: Th. de Bry 1617 (Expl. SUB Hamburg), S.15-17. Der Katalog umfaßt die trivialen Fächer Grammatik, Rhetorik und Logik sowie ein Quadrivium aus Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Physik. Den Zeitgenossen dürfte die Auslassung der Musik aufgefallen sein.

74 Franz Liessem: *Musik und Alchemie*, Tutzing 1969. Das eigenartige Kompilat aus Psychologismen, musikalischer Metaphysik und alchemiehistorischen Versatzstücken soll im Grunde bloß die gewagte These belegen, daß das früheste Beispiel abendländischer Mehrstimmigkeit, der *Rex coeli*, ein Organum aus der *Musica Enchiriadis*, einem musiktheoretischen Traktat der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts, die Komposition eines anonymen Alchemisten (!) sei.

75 Für ein mentalitäts- und sozialgeschichtlich nicht uninteressantes Beispiel aus höfisch-klerikalem Milieu s. Marie-Thérèse Bouquet und Roger Devos: *Musiciens et alchimistes à Annecy au XVIIe siècle*, in: *Studi Piemontesi* 7 (1978), S.326-339.

*ta Fugiens* zeigt eindeutig, daß sich bereits das 17. Jahrhundert auf die Texte und Bilder konzentrierte, mit den Noten aber offensichtlich wenig anzufangen wußte.

Die erhaltenen Zeugnisse vertonter Alchemica weisen daher gewiß nicht auf einen alchemisch-musikalischen Sonderweg, sondern liefern einen weiteren Beleg für das Ausgreifen der alchemistischen Ideologie auf andere Ausdrucks- und Erfahrungsebenen im Sinne einer Transformation und Ästhetisierung, wie wir sie aus dem Verhältnis der Alchemie zur Dichtkunst und zur Malerei kennen. Als solche freilich sind es Zeugnisse, die nicht zuletzt wegen ihres ästhetischen Reizes historisches Interesse verdienen.



Abb. 1: Titelpuffer (71 x 81 mm) aus: Basile Valentine: *Révelation des mystères des teintures essentielles des sept métaux*, Paris 1646 (s. Anm. 4).

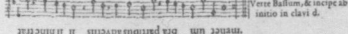
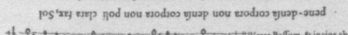
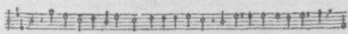
73 Michael Maier: *Examen Fucorum Pseudo-Chymicorum Detectorum*, Frankfurt/M., Th. de Bry 1617 (Expl. SUB Hamburg), S.45-47. Der Katalog umfasst die trivialen Fächer Grammatik, Rhetorik und Logik sowie ein Quadrivium aus Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Physik. Den Zeitgenossen dürfte die Anklagung der Musik aufgefallen sein.

74 Franz Liebreich: *Musik und Alchemie*, Tübingen 1969. Das eigenartige Kompendium aus Psychologismen, mythologischer Metaphysik und alchemisch-hermetischen Versatzstücken soll im Grunde bloß die gewagte These belegen, daß das frühere Beispiel abendländischer Mehrstimmigkeit, der *Rex coeli*, ein Organum aus der *Musica Eschiriana*, einem musiktheoretischen Traktat der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts, die Komposition eines anonymen Alchemisten (!) sei.

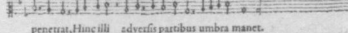
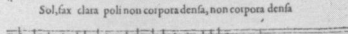
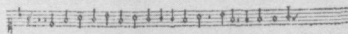
75 Für ein mentalitäts- und sozialgeschichtlich nicht uninteressantes Beispiel aus höfisch-kirchlichem Milieu: Marie-Thérèse Bouquet und Roger Devos: *Musiciens et alchimistes à Annecy au XVII<sup>e</sup> siècle*, in: *Studi Piemontesi* 7 (1978), S.376-392.

Die Sonn und ihr Schatten vollbringen  
das Werk.

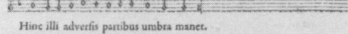
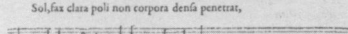
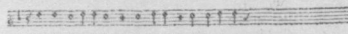
Violanta  
Fugant.



Violanta  
Fugant.



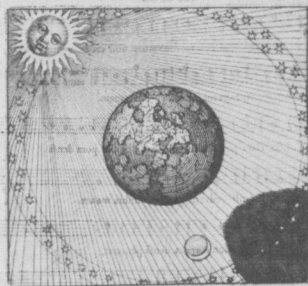
Pomum  
Morum.



XLV. Epigrammatu Latini versio Germanica.

Ob Sie den hellsten Stern Lichts kan nicht dieß Licht durchdringen!  
Dumh bleibet im Schatten an den Seiten so sie nicht kan sehen!  
Ob wol der Stern ist sehr grün a vetter den Augen allen!  
Iedoch thut er nitlich den Astronomis gefallen!  
Aber mehr beschien er geben hat den Weisen die Sonne und ihr Schatten!  
Dann sie die gülden Kunst vollensfügen mit der That.

EMBLE-



EPIGRAMMA XLV.

SOL fax clara poli non corpora densa penetrat,  
Hinc illi adverso partibus umbra manet:  
Visus hoc rebus quoniam est omnibus asus  
Attamen Astronomi commoda multa tulit:  
Plura Sophi sed dona dedit SOL ejus Cr-umbra,  
Aurifera quoniam perficit artu opus.

Aa 3

QUEM-

Abb. 2: aus: Michael Maier: Atalanta Fugiens,  
Oppenheim 1618, S. 188/189.